

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XXXIX. Jahrg.

St. Francis, Wis., Mai 1912.

No. 5.

Die Musikbeilage.

Weil unsere kirchenmusikalische Literatur fast gar keine Muttergotteslieder mit englischem Texte für vier gemischte Stimmen aufweist, wurde ich schon öfters von Dirigenten an Kirchen "englischer oder gemischter" Gemeinden ersucht, in den Beilagen einige solcher Lieder zu veröffentlichen. Die drei in der Musikbeilage gebotenen Lieder sind, ursprünglich für Männerstimmen componirt (Haberl's Lieder-Rosenkranz), von mir für gemischten Chor eingerichtet, mit deutschem Text in den Beilagen zur Caecilia 1900 resp. 1901 erschienen, und dürften für oben angegebene Verhältnisse willkommen sein.

J. SINGENBERGER.

Vom Vortrag des Chorals.

Von P. Fidelis Bäuer, O. S. B., Abtei St. Joseph bei Coesfeld (Westfalen).

Von der Geschichte des Chorals und seiner Notenschrift, von dem Rhythmus des Chorals und seiner Melodiebildung, von dem Notenwert des Chorals und seiner Textbehandlung und von ähnlichen Dingen kann man wohl in unseren Tagen viel reden hören und zu lesen bekommen. Selten aber fällt es jemand ein, zu sprechen oder zu schreiben von einer Seite des Choralvortrags, die ich den Geist des Chorals nennen möchte.

Hat denn der Choral einen Geist, von dem sich sprechen lässt?

Mir will es scheinen, als ob die Art und Weise, wie der Choral an manchen Orten vorgetragen wird, ein lautes Nein auf unsere Frage in die Welt hinausruft. Damit ist auch der Grund angedeutet, warum viele Kirchenbesucher nach Anhörung des Choralgesanges ihren Empfindungen in nicht gerade schmeichelhaften Worten Ausdruck verleihen. Und machen wir nicht vielfach die Erfahrung, dass die Sänger unserer Kirchenchöre mit einem Gefühl der Erleichterung ihre Choralbücher zuklappen und nach den modernen Notenblättern greifen?

„Der Buchstabe tötet. Der Geist ist es, der lebendig macht.“ Auch im Choral ist beides: Buchstabe und Geist, ein

Knochengerüste und eine geistvolle und fühlende Seele, ein Lehmgebilde und ein lebenspendender Gotteshauch. Wer die Vokale und Konsonanten, die Worte und Sätze des Kirchenlateins richtig auszusprechen versteht, wer weiss, was die vielgestaltigen Notenfiguren der Vatikana bedeuten, wer es gelernt hat, den Podatus und die Klivis, den Torkulus und den Porrektus, den Skandikus und den Klimakus, und gar den Pressus und den Strophikus und das Quilisma zu singen — der kennt den Buchstaben, er versteht das Skelett zu zerlegen und aus dem Lehm der Erde einen Körper zu formen. Wer haucht aber diesem Erdgebilde Geist und Leben ein?

Choral ist der einstimmige, freirhythmische und diatonische liturgische Gesang der katholischen Kirche.¹⁾

Der Choral ist der liturgische Gesang der Kirche — also ein Schmuck des Brautgewandes, in dem unsere geistige Mutter zur Huldigung vor dem Throne Gottes erscheint; es ist die künstlerische Einkleidung der heiligen Worte, mit denen diese Huldigung vor dem Allerhöchsten ausgesprochen wird; — er ist mit einem Worte: Gebet und zwar Opfergebet und Gebetsopfer.

Also nicht einmal Erbauung ist in erster Linie sein Zweck, sondern Gottesdienst, die Verherrlichung des Allerhöchsten. „Suche zuerst das Reich Gottes,“ die Ehre und Verherrlichung Gottes! Das übrige, die Erbauung des andächtigen Volkes, wird sich dann von selbst einstellen.

„Suchet das Reich Gottes.“ Wir dürfen uns nicht damit begnügen, die Podatus und Torkulus richtig zu singen und die Worte gut auszusprechen. Ruhen wir nicht, bis Sinn und Gedanke die Worte und Töne beseelt. Der Wille zum Beten, die Absicht, Gott dem Herrn die heiligen Worte des liturgischen Textes als Ausdruck der Gefühle des eigenen Herzens singend auszusprechen, macht den Gesang zum Gebet.

Sacrificium visibile, sagt der heilige

1) Vgl. Johnner, Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges. 2. Auflage. Regensburg, Fr. Pustet, 1911. S. 5.

Augustinus, *invisibilis sacrificii sacramentum, id est sacrum signum est.*¹⁾ Der bewusste Opfergedanke, die im Gebet und Gesang sich aussprechende Opfergesinnung (*invisibile sacrificium*) ist unbedingt nötig, soll der Choral wirklich liturgischer Gesang, soll er Gottes und eines edeln, wahrheitsliebenden Menschen würdig sein. *Omnia vera sunt* — sagt derselbe heilige Kirchenvater an einer anderen Stelle —, *in quantum sunt; nec quidquam est falsitas, nisi cum putaretur esse, quod non est.*²⁾ Auch was der Choral Sänger tut, muss wahr sein; wenn die Worte der ewigen Wahrheit im Gesang von seinen Lippen strömen, dann soll es nicht nur den Anschein haben, als ob sie aus dem Herzen kämen. Wahrheit ist die Gleichung zwischen Denken und Sein, zwischen Solen und Haben, zwischen Aeusserem und Innerem, zwischen Tun, Denken und Reden. Der Choral Sänger ist keine Orgelpfeife, die kalt und gefühllos ohne Gedanken und Willen den Ton von sich gibt, wenn der Organist die Taste niederdrückt. Unsere Anteilnahme am heiligen Opfer darf nicht Lippendienst und seelenloses Hantieren sein.

Wir sollten darum durch Studium und liebendes Sichversenken in den Geist des Gesangsstückes und durch viele Uebung die Melodie uns so zu eigen machen, dass wir nicht mehr Noten und Tonfiguren singen, sondern Worte und Sätze, die in das Gewand der Töne gekleidet sind. Dazu muss ein weiteres kommen: wir müssen den Ideengehalt des heiligen Textes uns klar zu machen suchen und uns bemühen, im Gesang ihn betend auszusprechen. Dann wird die Melodie zur goldenen Opferschale, in der sich das beseelte Wort als eine gottes- und menschenwürdige Opfergabe dem Himmel darstellt, die heiligen Textesworte umrahmt und umrankt von den köstlichen Blüten einer altehrwürdigen Tonkunst. Wie die Weihrauchwolken die heilige Hostie umkräuseln, so umschweben die tonbeschwingten Gottesworte das ewige Gotteswort, wenn es unter Brots- und Weinsgestalten sich selbst durch des Priesters Hände dem Vater im Himmel darbringt.

Diese Bemühungen, den Gesang zu be-seelen, haben sicherlich nicht bloss eine ästhetische Bedeutung für uns selbst und die Beziehungen unserer Seele zu Gott.

1) „Das sichtbare Opfer ist nur ein heiliges Zeichen für die unsichtbare innere Opfergesinnung.“ De civ. Dei. 10, 5.

2) „Wahr ist, was wirklich da ist; aber falsch ist, was nur den Anschein hat, als ob es da wäre.“ Confess. 7, 15.

Auch der Gesang gewinnt nicht allein insofern, als sein Gehalt unser geistiges „Erlebnis“ wird und die Kraft des Erlebnisses im Gesange sich auslöst. Schon die Aussenseite des Gesanges hat ihren Vorteil: Wir werden sinngemäss betonen, was ja bei dem freien, oratorischen Rhythmus des Chorals von besonderer Bedeutung ist; die Hauptakzente der Gruppen und Sätze werden leicht erkannt und sinngemäss zum Vortrag gebracht; die seelenvolle dynamische Abtönung wird die innere Ergriffenheit offenbaren; die Pausen werden an der rechten Stelle, im rechten Umfang und mit der ihrer Bedeutung entsprechenden Vorbereitung angebracht werden — lauter Dinge, die ein guter Choralvortrag um so weniger vermissen kann, als die Choralbücher darüber kaum Andeutungen geben und der Choral selbst in seiner edlen Einfachheit auf andere als diese natürlichen Effekte verzichtet. Wer will es mir verdenken, wenn ich da von einer „Wiedergeburt des Choralgesangs aus dem religiösen Erlebnis“ rede? —

* * *

Der Choral ist einstimmiger Gesang. Alle Sänger singen die eine und nämliche Melodie, alle bewegen sich auf derselben Linie, sprechen die Worte des liturgischen Textes gleichzeitig aus. Der Choral kennt kein Nebeneinanderklingen verschiedener singender Stimmen, die eine Melodie führt unumstritten das königliche Zepter und übt eine absolute Herrschaft aus.

So ist der einstimmige Choral der Gesang derjenigen, die nach dem Worte des Apostels¹⁾ von „einem Glauben“ erfüllt, durch die Pforte der „einen Taufe“ in den Tempel der einen, heiligen, katholischen und apostolischen Kirche eingetreten sind und den „einen Gott“ anbeten, „den Vater aller, der da ist über alle und durch alles und in uns allen.“ Der einstimmige Choral ist die naturgemässe Lebensäusserung der Gotteskinder, die beflissen sind, die Einigkeit des Geistes zu wahren durch das Band des Friedens.“ „Die Menge der Gläubigen war ein Herz und eine Seele“²⁾ und im einstimmigen Choral singen sie wie aus einem Munde und aus einer Kehle.

Andererseits wird die Einmütigkeit der Herzen sicherlich dazu beitragen, dass die Choralmelodie in vollkommener Einstimmigkeit erklinge. Auch wenn die Sänger „mit Engelzungen“ zu singen verstanden, besäßen sie aber „die Liebe“ nicht — der

1) Eph. 4, 3 ff.

2) Apostelgesch. 4, 32.

Gesang würde sich anhören wie „tönendes Erz und eine klingende Schelle“. ¹⁾ Die einigende „Liebe“, „die Einigkeit des Geistes“ schlingt „das Band des Friedens“ um Sänger und Dirigenten, lehrt Unterordnung unter einigende Autorität, schärft Ohr und Auge und weckt das Gefühl für den einheitlichen Zusammenklang der Stimmen, für die einheitliche Aussprache des Textes, für die einheitliche Färbung der Vokale, für die einheitliche Bildung des Tones und für den einheitlichen Einsatz und Schluss am Anfang und vor und nach den Pausen. „Die Menge der Gläubigen war ein Herz und eine Seele und keiner nannte etwas sein eigen.“ Keine Stimme wird sich eigensüchtig vor der andern hervortun, kein Sänger den andern zu übertönen suchen.

Die Einstimmigkeit des Chorals und die unumschränkte Herrschaft der Melodie fordert auch gebieterisch von der begleitenden Orgel, dass sie sich in edler, bescheidener Zurückhaltung dem Gesang unterordne und ihren Beruf als Begleitungsinstrument nur darin erblicke, gewissermassen einen Teppich auszubreiten, über den die Füße der Sänger dahinschreiten, und mit ihren sanften Harmonien die kunstvoll geschwungene Linie der einstimmigen Melodie in ihrer königlich herrschenden Stellung hervortreten zu lassen.

Nun ist alles am rechten Platz. Die Harmonien der Orgel dienen der einstimmigen Melodie; die einstimmig, wie aus einem Munde gesungene Melodie aber dient dem heiligen Gottesworte des liturgischen Textes, der, weil einmütig ausgesprochen und nicht durch ein Gewirr von Stimmen verdeckt, in lichtvoller Klarheit zu Gehör gebracht wird. Der Gesang erfüllt seinen Zweck, den der Heilige Vater in die Worte fasst: „Die nächste Aufgabe (der Kirchenmusik) ist es, den liturgischen Text in passende Melodien zu kleiden, und ihre letzte und eigentliche Bestimmung ist es, den Text wirkungsvoller zu gestalten.“ ²⁾

* * *

Dieser Zweck wird um so mehr erreicht, als die einstimmige Chormelodie nicht eingeschnürt ist von den Fesseln des Taktschemas, sondern in freiem, oratorischem Rhythmus sich bewegen darf.

Mag der Text syllabisch behandelt, die Wortsilben mit nur einer oder doch nur wenigen Noten versehen sein, oder mag die Melodie in reichem Flor über einzelnen Worten und Silben üppig aufblühen — immer ist es im Choral der freie Auf-

schwung der Seele, der den Gesang belebt. Kein Zwang bindet die Flügel, keine Schablone hemmt den Geist, keine regelmässig wiederkehrenden Taktstriche hindern die freie Bewegung.

Die musikalische Einkleidung lässt dem Sänger so viel Freiheit, dass er die liturgischen Textesworte ungezwungen und würdig vortragen, in den syllabischen Stücken dem natürlichen Rhythmus der lateinischen Kirchensprache folgen, in den melismatischen Partien aber, auch bei den reichsten Blütenranken der melodischen Entwicklung nicht eine dem Sprachrhythmus fremde Gangart einschlagen muss.

Freilich ist die Freiheit des Choralrhythmus ebenso weit von Willkür und Ungebundenheit entfernt, als die Freiheit der Kinder Gottes entfernt ist von der sittlichen Ungebundenheit des modernen „Uebermenschen“. Die Choralnoten haben ihren bestimmten festen Wert, aber nicht einen durch das Taktschema bemessenen oder eingeschränkten wie die Noten der modernen Musik. Auch entbehren die Choralsätze durchaus nicht einer künstlerischen Gliederung; aber diese Gliederung wird nicht hergestellt durch regelmässig wiederkehrende Taktstriche oder Taktzahlen, sondern durch die freie, ebenmässige Entwicklung der musikalischen Gedanken und der Gedanken des Textes. Ueberall verrät sich die Herrschaft des Geistes über die materiellen Faktoren, die überragende Macht der übernatürlichen Welt über die blosse Natur.

So harmoniert der Geist des Chorals auch mit dem Geiste des heiligen Messopfers, dem er dient. Das Opfer unserer Altäre ist dasselbe Opfer wie das Opfer am Kreuze. Und doch — welch ein Unterschied! Auf Golgatha das blutige Opfer, das grausame Schauspiel des Gottesmordes, dessen einzelne Bilder und Szenen Sinne und Gefühl tief aufregen, — und in unseren Gotteshäusern das unblutige Opfer unter der unscheinbaren Hülle von Brot und Wein. Ein Schleier verbirgt den geheimnisvollen Vorgang unseren Sinnen. Nur das Auge des Glaubens vermag ihn zu schauen.

Dieser Geist des Glaubens weht uns auch aus den Chormelodien entgegen, jener Geist, der sich nicht starker Sinnesreize bedient, nicht durch blendenden Glanz und durch überraschende spannende Kontraste Effekt zu machen sucht. Der freie natürliche Schwung des Rhythmus und die edle kraftvolle Einfachheit und Klarheit der Diatonik verleihen dem Choral eine Schönheit, die mehr geistig als sinnlich ist und mit einem Herzen voll Glau-

1) I. Kor. 13, 1.

2) Motu proprio vom 22. November 1903.

ben und Frömmigkeit gekostet und verstanden werden will. Da gibt es kein Schwelgen in Gefühlsseligkeit, keine überschwengliche, hoffnungslose Trauer, keine ungelösten Dissonanzen, keine ausgelassene Freude, keine schmachtende Sentimentalität. Alle Extreme sind gemildert durch die edle Einfachheit des wahrhaft Grossen und die Würde und den Ernst des Heiligen. In unseren Domen verliert das helle Tageslicht seinen blendenden Schein durch die gemalten Fenster und die finstere Nacht ihr undurchdringliches Dunkel durch das sanfte Glühen der ewigen Lampe. Der Geist des Chorals erlaubt es der Musik und dem Sänger nicht, wenn eine glückliche Stunde sie dazu drängen will, himmelhoch zu jauchzen, und flüstert ihnen zu: „Vergiss nicht, du hast hier keine bleibende Stätte!“ Aber ebenso wenig gestattet dieser Geist des Chorals, dass die herbsten Schmerzen und die dunkelsten Wolkenzüge alle Sterne oben am Firmamente auslöschten; auch über die wilderregten Wogen der Sündflut wölbt er den leuchtenden Bogen des Friedens und der Versöhnung.

Darum werden diejenigen am Choral keine Freude haben, die im gottesdienstlichen Gesang nur ein Spielen mit Gefühlen erwarten. Andererseits aber wird der Choralgesang, seine pietätvolle Ausführung und sein andächtiges Anhören, so lange es der streitenden Kirche zu singen vergönnt sein wird, sein und bleiben eine Schule jenes Geistes, der den Choral geschaffen hat, des Geistes des Glaubens und des Gebetes, der heiligen Liebe und einer einfältigen, echten und kernhaften Frömmigkeit.

(Cäcilienvereinsorgan.)

The Introit for Pentecost Sunday.

(Translated for the CAECILIA from the German of the Rev. Dom. D. Johnner, O. S. B. of Beuron Abbey.)

1. Whoever has at any time listened to a storm wind, beginning with a scarcely audible *Pianissimo*, increasing, resounding and roaring like the tones of a giant organ, and then, at once, becoming silent, has a vivid representation of the melodic development of our Pentecost Introit. But no! In the storm wind there is such a plaintive tone, so much sadness, such unutterable pain; in our chant, however, there is so much bliss and rapture, such an overflow of delight. On the feast of Pentecost the heart of the Church is full to overflowing. All that she is, she owes to the coming of the Holy Spirit. "He hath filled the

whole earth", and through Him the Catholic Church has become the Church universal. He fills the hearts of her children, lifting them out of the low-lands of this earthly life, leading them to the heights of perfection, and thus making the Church a holy Church. Need we marvel, then, that today the "whole world exults with exceeding joy", as the Church sings in the Preface? No wonder the Church on this day does not tire in repeating over and over again: "The Spirit of the Lord hath filled the whole earth. Alleluja!"

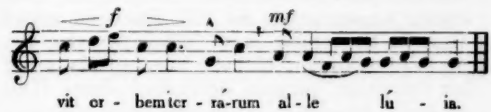
At the first Christian Pentecost the whole world had sent representatives to Jerusalem. They had assembled there, "devout men from every nation under heaven: Parthians and Medes, and Elamites, and inhabitants of Mesopotamia, Judea and Cappadocia, Pontus and Asia, Phrygia and Pamphylia, Egypt and the parts of Libya about Cyrene, and strangers from Rome, Jews also, and Proselytes, Cretes and Arabians". No matter how varied the customs and languages of the nations gathered together in Jerusalem upon this day, one bond shall unite them all — the silent but efficacious influence of the Holy Ghost. This "mighty wind" filled the whole house where they were sitting. And they were all filled with the Holy Ghost, and they began to speak with divers tongues." In the excess of His love He communicated to them what He himself possesses; for that (Spirit) which containeth all things (*hoc quod continet omnia*), hath knowledge of the voice (*scientiam habet vocis*). Time was when the nations undertook to build a tower, the top of which was to reach to Heaven, Today Heaven bows down to earth, The Spirit of unity and love descends to the multitude of "divers tongues", and behold, "every man heard them speak in his own tongue."

Greater than this miracle of tongues are the wonders which the Holy Ghost effects in the hearts of men. His manner of speaking to human souls, of causing their heart-strings to resound in praise of God was visibly manifested on that first Christian Pentecost. "And Peter said to them: Do penance and be baptized every one of you in the name of Jesus Christ for the remission of your sins; and you shall receive the gift of the Holy Ghost. They, therefore, that received his word were baptized; and there were added to them that day about three thousand souls." (Acts. II, 37 & 41.) These wonders of Pentecost never cease in the Church. The Holy Ghost continues to speak to the nations, at one time with a mighty voice of thunder; again, as the "sweet guest of the soul." He speaks to our

hearts, He fills the universe, He makes the Church Catholic and holy. Alleluja.

When, at the creation of the world, the Spirit of God moved over the waters, God saw that everything was good. Today, while looking back upon the centuries of her existence, the Church sees the storms of persecution that have swept over her, the revolutions waged in various lands and countries, but, more powerful than all of these has been the in-dwelling of the Holy Ghost in the Church, and today she also sees that "it is good". With the same loving confidence she can also look into the future. They may arise, her bitter enemies (*inimici ejus*), as a mighty army, and with criminal audacity endeavor to overthrow her ramparts and invade her sanctuary (*qui oderunt eum*); but the Church will always stand, a temple and fortress of God, set up on a mountain in the beauty of peace. As of old, the chosen people pressed forward to the Promised Land, unimpeded, well-ordered and peacefully, in spite of the terrors of the wilderness, the swords of their enemies, and the maledictions and snares of the powers of darkness, even so does the Church march on triumphantly, notwithstanding all the changes, persecutions and hostility of the world, being borne up on the wings of the Holy Ghost, who fights for her with His supernatural power and truth. (*Exurgat Deus*.) Calmly and complacently does she watch the efforts and struggles of human vicissitudes and the ambitious attacks of the world, beating hard against her and breaking themselves to pieces at her feet: therefore, in spite of all her enemies, in spite of all these storms, she sings "Gloria Patri", etc.

2. Let us return to our picture of the storm wind. Although it has its dark side, it serves admirably for the analyzation of the melodic and dynamic development of the first phrase of the Introit. With the mysterious melody for the initial words we are involuntarily reminded of that word of the Saviour regarding the Holy Spirit: "Nescis unde veniat". "Thou knowest not whence He cometh". It should, accordingly, be sung softly. Then the melody grows and unfolds, gains a new support for even greater development at the well-chosen *Pressus* for the word (*re*)-ple-(*vit*) until it reaches the high "e", conquering the whole earth (*orbem terrarum*), as it were. The following Alleluja should be sung softer.



The second half of the Introit in some points resembles the first. The similarity of the melody for "habet vocis" with the one for "orbem terrarum" and the same melody for Alleluja at the end of each part is striking. The descending and ascending skip of a fourth at "terrarum" corresponds with the inverted movement at "hoc, quod con-(tinet)". The fourth a-d at "scientiam" (*scienti-(am) ha-(bet)*) produces the climax. In the rendition the first little phrase should be given quietly. After "hoc" a light caesura is recommended, primarily to take breath, but also to ensure a distinct enunciation. "Omnia" should be given with a crescendo as a preparation for the development of the melody at "scientiam habet vocis". The Ternary figures in this phrase seem to urge an acceleration in the tempo; but the singer should be careful that the culminating point in the melody at "habet vocis" will not be impaired thereby. By means of these rhythmical relations this passage forms an effective climax to the analogous melody in the first phrase, "orbem terrarum". It would appear as though the wonders of Pentecost, which we owe to the "scientia vocis" of the Holy Spirit, causes the hearts of the singers to beat faster. If we were to insert marks of expression, the word "grandioso" would be appropriate. The first Alleluja should be sung perceptibly softer, while the two following ones should form a strong, powerful and full close. A comparison of this light, ethereal, but effective melody with the mysterious character of the Introit for Easter Sunday will give one a deep insight into the nature and disposition of choral art.

3. In order that the melody for the words "Domini" and "continet", which later has the same neum one tone higher, may not sound so very strange, the accent should be given very distinctly, without exaggeration, however, and the following neum should be sung softly and lightly. In such instances it is well to remember that the rules of the mensuralists are not at all obligatory.

4. To some it may be of apparently little consequence that liquescent neums are employed for the syllable "lu" in the second and third last "Alleluja"; in the last but one this neum may be easily recognized by the little notes immediately before the syllable "ia"; with a

closer observation we will likewise notice that in the third last "Alleluia" the two last notes above "lu" are perceptibly smaller than the "puncta inclinata" above (Do-mi-ni). The last "Alleluia", on the contrary, and the one following "terrarium" have full neums. Is this really of so little significance? Was the rule overlooked that when "j" occurs between two vowels the preceding syllable should have a liquescent neum? We should observe that this "Alleluia" forms the close for the first and second part, and that, naturally, the last accented syllable should be given with a "Ritardando". It may also be remarked that in the best and most ancient manuscripts this is indicated not only by the full neum of the Torculus, but by the more extended form of this neum;—another illustration of the fine sense of phrasing possessed by the ancients.

5. One who carefully studies this melody will not fail to detect a certain euphony without being able to account for it. We believe it may, to a certain extent, be attributed to the latent harmony which may be discovered here and there. Notice the broken chord d, f, a, at "Spiritus"; f, a, c, at "replevit" and the second last "Alleluia"; e, c, g, c, at "orbem terrarum",—a passage which would produce a powerful effect if rendered by a trumpet choir; finally, e, c, a, at "habet vocis", a chord progression which finds a remarkable extension in the predominating "f" in the third last "Alleluia".

6. Then, let us sing this song of jubilation to the Holy Spirit with the expression it deserves. That we are sincere in our efforts to glorify Him, the Holy Ghost will read in our hearts. Let us celebrate this great feast with feelings of holy joy, thanksgiving, adoration and the offering of our whole hearts. Pentecost is the feast of hearts, because it is the feast of the Ruler of hearts, the Holy Ghost. Let us, then, offer ours to Him, so that He may fill them with His grace, with His light and with His love. Let us receive Him as did the Apostles with lively faith and deep humility of heart. "Spiritus Domini replevit orbem terrarum: venite adoremus!"

A. M. D. G.

Etwas für stille Musikfreunde.

Der Klavier-Virtuos, Herr Professor Joseph Pembaur junior, Lehrer am Leipziger Konservatorium, hat unlängst ein

1) Wnnderhorn Verlag. München, 1911. Preis 3 M. (mutmasslich).

Buch herausgegeben „Von der Poesie des Klavierspiels.“¹⁾ Statt vieler Worte der Empfehlung einige Gedanken des Buches:

„Gott versenkt sich in die Seelen, um sich dann wieder in den dichterischen Gefühlen zu offenbaren. [2] Es ist eine heutzutage oft bemerkbare, betrübende Erscheinung, dass man in der Kunstleistung den ethischen Standpunkt zu wenig berücksichtigt. [4] So wie die Priester der Kirche sollten die Priester der Kunst das schönste Amt, die Menschenseelen zu führen, auf sich nehmen können.“ [4]

In diesen herausgegriffenen wenigen Sätzen vertritt der Verfasser einen Standpunkt, der bei dem Wirrwarr der künstlerischen Meinungen und Bekenntnisse erfrischend, ermutigend wirkt. Es gibt doch noch Ideale unter den Menschen. Getragen von dieser religiös-philosophischen Höhe, zieht an uns ein Künstlerschaffen vorüber, das tief in die Geheimnisse der Tastenkunst des Klavierspiels eingedrungen ist und—in Erinnerung an tief empfundenen Glück durch die Kunst—sein reiches, edles Herz aufschliesst, dass der Verfasser—ein Sohn der Tiroler Berge—uns zwischen den Zeilen zuzurufen scheint: hier komm und sieh!

„Technik ist in der Kunst die Fähigkeit des Körpers, der Seele dienstbar zu sein und zu ihrem Ausdruck helfen zu können. [9] Ihm ist das treffende Wort von Fr. Liszt Leitstern: „Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik.“—Gestützt auf dieses Prinzip redet Jos. Pembaur jun. der äussern Freiheit in der Armbewegung und Körperlage beim Tastenspiel das Wort und stellt sich damit in erfreulichen Gegensatz zu der engherzigen Schulmeisterei des Klavierspiels früherer Tage. Die verschiedene Muskelspannung der Klavierspielerhände bedinge die Verschiedenheit des Spielausdrucks. Damit zieht der Verfasser mit Erfolg das Gebiet der Nerveninnervation in sein Kunstgebiet herein.

Unsern ganz besonderen Beifall findet seine Lehre von der Phrasierung, die sich im wesentlichen deckt mit der Phrasierungslehre von Hugo Riemann, auf den die Hervorhebung der Bedeutung des Auftaktes wohlthuend hinweist. Dasselbe gibt von der Bewertung der Pause als Ausdrucksmittel, eine Auffassung, die noch lange ihrer vollen Bewertung harren dürfte. „Im Leben der Töne hat auch das Schweigen seine Sprache.“ [26]

Die Kunst Lieder zu begleiten erblicke in den Strophenliedern ein reiches Versuchsfeld. Von grossem Bildungswerte erachten wir die zahlreichen eingestreuten

Literaturbeispiele, deren Charakterisierung und psychologische Ausdeutung den tiefveranlagten feinsinnigen Künstler verriät. Angesichts solcher Beweise begreifen wir, dass die Berliner Kritik über Pembaur's Meisterspiel einstimmig voll des höchsten Lobes war und das Bekenntnis ablegte: Pembaur habe ihnen wieder stark in Erinnerung gebracht, dass es eine Kunst des Klavierspiels gebe.

Dabei ist das ganze von der treibenden Idee dichterisch durchsetzt, die sich in dem Bekenntnisse seiner Künstlerseele offenbart: „Wie den Prediger, der seine Worte nur auf der Zunge und nicht im Herzen trägt, so sollte man auch die Künstler, welche die Ideale, die sie auf dem Podium besingen, im Leben nicht zu befolgen vermögen, als unvollkommene Zeugen der heiligen Kunst betrachten.“ [54]

Solche Grundsätze liest und hört man gerade unter Künstlern heutigen Tages nicht zu oft. Unserem und gewiss noch vieler anderer Kunstempfinden hat Pembaur jun. damit aus der Seele gesprochen. Viele werden ihn deshalb innerlich ablehnen. Um so mehr sollten die zu ihm halten, die durch ihre bisherige Kunstarbeit in Chor und Unterrichtszimmern bewiesen haben, dass ihnen die Kunstpflege das ist, was ihren hohen, heiligen Wert ausmacht: die Pflege des Göttlichen im Menschen, die Erziehung des Menschen zur Erfassung und Darstellung der Schönheit in Kunst und Leben.

Leipzig Dr. Hugo Löbmann.

Verschiedenes.

— MAESTRO MUSTAFA, der in den Ruhestand versetzte Dirigent der Sänger der sixtinischen Kapelle, ist am 14. März auf seinem Landsitz in Montefalco (Perugia) gestorben. In Sellano bei Spoleto am 26. April 1829 geboren, machte er seine ersten Gesangsstudien in Rom unter dem damaligen Direktor der Sixtina, Maestro Tobilli. Da er noch nicht das vorgeschriebene Alter hatte, um in den berühmten römischen Gesangchor einzutreten, ernannte ihn Papst Gregor XVI. zum Benefiziatsänger am Dom von Anagni, wo er Kontrapunkt unter D'Addrispi studierte. Nachdem Mustafa verschiedene Werke komponiert hatte, erhielt er im Jahre 1848 einen Ruf nach Rom, als erster Sänger der sixtinischen Kapelle. Von Pius XI. beauftragt, schrieb er 1855 ein „Miserere“ fuer vier Stimmen und Chor und bei der Hundertjahrfeier von St. Peter fuhrte er in der apostolischen Basilika sein „Tu es Petrus“ fuer drei Choere zu je 300 Stimmen auf.

Tenoere und Baesse hatte er am Eingange der Kirche vertheilt, die Soprane (200 Kinderstimmen) waren ringsum in den ersten Loggien der Kuppel untergebracht und die Kontrealtstimmen im Mittelpunkt der Kirche. Der Erfolg war ein unbeschreiblicher. Bereits beim Offertorium herrschte eine derartige Begeisterung, dass der Papst fuer einen Augenblick die heilige Handlung unterbrechen musste. 1874 wurde Mustafa zum Direktor des römischen Gesangsvereins („Società corale“) ernannt, und unter seiner Leitung wurden der „Messias“ von Händel, „Ferdinand Cortez“ und die „Vestalin“ von Spontini u. s. w. aufgeführt. Pius IX. erhob ihn angesichts seiner Verdienste zum lebenslänglichen Leiter des sixtinischen Sängerkhors. Unter Leo XIII. komponierte er verschiedene grössere kirchenmusikalische Werke und wurde zum Ehrenmitglied der Akademie von St. Cäcilia ernannt. Unter seinen Freunden waren Mercadante, Ponchielli, Marchetti, Verdi und Boito. Im Jahre 1900 hat Papst Leo XIII. den damals 71jaehrigen Meister durch den zwanzigjaehrigen aufstrebenden Maestro Perosi ersetzt. Mustafa zog sich auf seine Villa zurück. — (E. K.)

— Der „Osservatore Romano“ veröffentlicht ein vom Hl. Vater genehmigtes Reglement des Cardinal-Vikars über die Pflege der Kirchenmusik in Rom. In dem dazu gehörigen Begleitschreiben knüpft Se. Eminenz an die ersten Arbeiten der auf Grund des „Motu proprio“ vom 22. November 1903 eingesetzten Commission für Kirchenmusik. Der Cardinal lobt die italienischen Cäcilien-Vereine, die sich so schön entwickelt haben. Aber es bleibe noch Manches zu thun übrig, hauptsächlich sei es Sache des Clerus, Sorge zu tragen, dass die Verfügungen des „Motu proprio“ vom 22. November ausgeführt würden. Dazu sei nöthig, dass Cleriker und Seminaristen, die Alumnen religiöser Institute und Collegien ersten, guten Unterricht in Kirchenmusik erhielten. Es sei ausdrücklicher Wunsch des Hl. Vaters, dass in allen solchen Instituten, auch in denen des Ordens-Clerus, dem liturgischen Gesang und der Kirchenmusik die grösste Wichtigkeit beigelegt werde. Vorzügliches Lob ertheilt der Cardinal der von Pater de Santi gegründeten Hochschule für Kirchenmusik, die Allen als Muster hingestellt wird. Im Reglement ist u. a. für Rom der Frauengesang während der heiligen Funktionen nicht gestattet, nur dann wenn die

Frauen das Volk vertreten, also kein Gesang von der Tribüne, Orgel u. s. w. Den Klosterschwestern ist es erlaubt, mit ihren Alumnas in ihren eigenen Kirchen oder Oratorien während des Gottesdienstes zu singen, dagegen ist ihnen Solovortrag untersagt. Besondere Normen sind den Kirchenoberen, Pfarrern u. s. w. vorgeschrieben betr. des Gesanges der Kirchengemeinde, der katholischen Vereine u. dgl. mehr. Der dritte Theil des Dekrets enthält besondere Verfügungen über die Gesänge während der heiligen Messe, Vesper u. s. w., und Anordnungen für die Organisten. Die Commission für Kirchenmusik setzt sich nunmehr aus folgenden Herren zusammen: Msgr. Perosi, Msgr. Rella, Kanonikus Casimiri, Pater de Santi, die Organisten Boezio, Mattoni, Cametti, Casimiri, dem Prof. Parisotti und dem Baron Kanzler. (E. K.)

— Der Universitätssängerverein zu St. Pauli in Leipzig, eine der ältesten deutschen Studenten-Korporationen, feiert in den Tagen vom 5. bis 8. Juni sein 90. Stiftungsfest. Das seltene Jubiläum der Korporation wird durch einen grossen Kommerz, ein Konzert und eine festliche Auffahrt durch die geschmückten Strassen der Stadt begangen werden. Von den 1600 "Alten Herren" haben zahlreiche auch weit in der Ferne wohnende ihre Theilnahme an dem Feste zugesagt.

— Ein Scherzwort Richard Wagner's theilt der ehemalige französische Marineminister Ed. Lockroy im "Temps" mit, das zu hübsch ist, um in jedem Falle wahr sein zu müssen. Lockroy erzählt von einer Begegnung, die er im Sommer 1905 in Baden-Baden mit dem damaligen Reichskanzler Bülow hatte, der ihn auch seiner Gemahlin, bekanntlich eine grosse Wagner-Verehrerin, vorstellte. Die Fürstin sprach mit Lockroy auch über Wagner und erzählte ihm folgende Anekdote: Eines Tages, als sie mit ihm über Musik plauderte, sagte ihr Wagner: "Ich gestehe Ihnen, dass ich die Rossinischen Opern liebe; sagen Sie es aber den Wagnerianern nicht, sie würden es mir nicht verzeihen!"

Back-handed axioms for singers.

To learn to sing go to some Piano teacher. Don't trouble to get a real singing master. He will be too slow for you and make you practice scales and other disagreeable things. The piano teacher can play fast enough and loud enough so that you will never learn how badly your voice sounds.

Don't try to keep time when you sing. Just dislocate the rhythm as much as possible and they will think you have temperament.

* * *

When you sing in public sing as loud as you can. The fellow in the back seat has paid his money and he wants to hear. Then, too, you look so nice when you get red in the face.

* * *

If you make a mistake lay it to the accompanist. What are you paying him for, anyway?

* * *

Above all things do not pay for your singing lessons in advance. Your teacher would drop dead if you tried it on him. Make him wait for his fee a year or two to cultivate his patience. Then forget all about it.

* * *

When you practice sing as high as you can most of the time. The neighbors upstairs like that sort of thing.

* * *

Get lessons for nothing if possible. The young teacher has to vivisection someone's voice, and yours will do. Then, too, it's nice to belong to the tramp family. They never have to pay for anything.

* * *

Get a job in church if you can, and then try to drown out all the other singers. The deaf lady in the front seat likes to see you work. (Etude.)

Dr. Salzmann - Freistelle am Lehrerseminar zu St. Francis, Wis.

Früher quittirte Beiträge.....\$706.80

Seitdem sind eingegangen:

Von der Familie F. G. Klein.....	10.00
Von einem Gönner.....	25.00
Von Hrn. N. Gönner.....	10.15
Von Hrn. M. Norenberg.....	1.00
Von ungenannt.....	25.00
Von einem Freund.....	10.00
Von einem Hochw. Herrn.....	5.00
Geschenk.....	4.05
Vom Hochw. Herrn F. J. Brune.....	5.00
Vom Hochw. Hrn. Prälaten J. Rainer.....	25.00
Von Herrn O. P. Huck.....	25.00

Allen freundlichen Gebern herzlichen Dank!

J. M. KASSEL, Rector.

CORRIGENDA.

In der Musikbeilage der April-Nummer, Seite 33, sollen im vorletzten Takte die beiden Achtelnoten der Oberstimme *h c* statt *c d* sein.

